

# IL ROMANZO INGLESE CONTEMPORANEO

di

Mario Praz

Come un malato a cui si debba frequentemente tastare il polso, o addirittura come un moribondo intorno al cui letto i familiari dicono: « Respira ancora » - « Ora non più », così il romanzo è spesso ai nostri giorni fatto oggetto d'inchieste e di conferenze, e il tono dei bollettini non cessa, da molti anni a questa parte, d'insistere sulla crisi. Del disagio in cui si trovano i più pensosi tra i narratori d'oggi danno testimonianza alcune pagine, quasi angosciose, di Philip Toynbee sul futuro del romanzo, stampate nel *London Magazine* del maggio 1956. Dice il Toynbee che non è più possibile scrivere un libro alla maniera squisita di Max Beerbohm, e neppure a quella pedestre di Trollope e di Arnold Bennett. Oggi non esiste più un gruppo sociale che coltivi il modo di conversare brillante e arguto che era corrente alla fine del secolo scorso e al principio di questo. « C'è abbondanza di buona e vigorosa conversazione in molti gruppi sociali, ma non assume una forma squisita o cadenzata. Ed è chiaro a chiunque abbia mai meditato sull'argomento che un linguaggio letterario che non abbia relazione con un linguaggio parlato diviene presto un'impossibilità... D'altra parte la maniera facile e accettabilmente pedestre di Trollope e di Bennett non è neppure più praticabile. Perché questa dipendeva da una norma di ordinario discorso di gente educata, che ancora possedeva quel tanto di energia e di freschezza da farne una base possibile per un linguaggio letterario. Tale norma esiste ancora, ma è divenuta così trita e sterile che nessuno scrittore vivace o anche genuinamente coscienzioso può cavarne nulla. Questo è il punto di cui non si accorgono mai quei critici che insistono che il solo stile buono è uno stile semplice, e che il miglior modo di dire qualcosa in prosa è il modo più diretto. Essere semplici nel modo della nostra semplicità moderna vuol dire né più né meno che essere triti e inefficaci. Sicché il narratore sveglia ai problemi d'oggi non può, in nessun senso ovvio, essere uno scrittore semplice, e non può, in nessun senso d'una volta, essere

uno scrittore gemmeo». Ne conclude il Toynbee che il romanziere moderno, nonostante i magnifici esempi di tecnica offerti da un passato recente, deve cercarsi la strada da sé. « Non c'è una materia ovvia, non c'è un metodo ovvio; non c'è una forma feconda di piano conversare o un fecondo patrimonio d'idee accettate ». E questo perché l'ultimo quarto di secolo ha trasformato la società, ha trasformato la lingua, ha trasformato il clima intellettuale ed emotivo: lo scrittore, se non proprio *engagé*, non può non essere *concerned*, non può non partecipare a quanto avviene intorno a lui; ma l'ambiente non gli offre più bell'e pronta la sua poetica, come avveniva in passato; « ogni nuovo romanziere deve ora prendere ogni decisione da se stesso, a differenza della più gran parte dei romanzieri del passato pei quali molto era stato deciso a loro insaputa ». Sicché — conclude il Toynbee — come scrittore il romanziere tenderebbe all'isolamento, perché oggi l'atto di tentar di scrivere sul serio un romanzo è un'esplorazione più solitaria di quanto non lo sia stato mai sinora; e d'altra parte come uomo non può isolarsi, pena una deformazione di se stesso come essere umano, che avrebbe per effetto di rattrappire anche la capacità dello scrittore. Situazione ambigua, piena di prospettive, al dire del Toynbee, « aspre e stimolanti ».

Non più conclusive sono altre inchieste che si son lette nelle pagine di periodici in lingua inglese negli ultimi anni. Ad esempio, in due numeri di *Books Abroad* dello scorso anno (primavera e autunno), molti scrittori, tra cui André Maurois, André Chamson, Ilya Ehrenburg, Aldous Huxley, rispondevano alla domanda: « Il romanzo al momento presente: morte o trasmutazione? », propendendo di solito per la seconda alternativa e sottolineando l'elasticità del romanzo nell'adattarsi ai tempi, e nel sopravvivere alla pressione delle forze disgregatrici. E il numero di novembre 1958 del *London Magazine* conduceva un'inchiesta sui nuovi romanzieri, concludendo qualcuno degl'interpellati, tra l'altro, che « mentre c'è molto merito nel romanzo di questo dopoguerra, c'è ben poca gioventù tra i romanzieri », perché i più notevoli di essi appartengono tutti alla categoria dei seròtini, cioè degli scrittori a maturazione tardiva: tali ad esempio L. P. Hartley, Angus Wilson, Lawrence Durrell, mentre i più giovani, specialmente quelli del gruppo dei cosiddetti « arrabbiati », non hanno mantenuto le promesse iniziali. C'è chi vede il futuro del romanzo non nell'indirizzo realistico ma in quello fantastico e farsesco, e chi constata per l'ennesima volta che, tutto sommato, nel romanzo d'oggi persistono decisamente le tecniche tradizionali.

Invero bisogna riconoscere che la narrativa non offre di solito un campo di applicazione molto redditizio per gli esperimenti più arditi di tecnica letteraria. Ciò potrà stupire, pensando che il più audace degli esperimenti moderni, quello di Joyce, ha proprio avuto luogo nella narrativa. Varrà la pena di dire qualcosa di questo movimento, che nella prima parte di questo secolo parve dilagare nella narrativa con la rapidità dell'impero d'un Alessandro o d'un Napoleone o delle conquiste di Gengiskan, e che ora, come quegli imperi il cui « fragorio... n'andò per la terra e l'oceano », è definitivamente scomparso di tra le forze operanti nel romanzo contemporaneo. Una delle più affascinanti macchine escogitate nei

tempi moderni è stato quello che noi italiani insieme con altri popoli chiamiamo « monologo interiore », e che nei paesi anglosassoni, secondo la felice formula di William James apparsa in una pubblicazione del 1884, e applicata nel 1918 alla letteratura in una recensione di May Sinclair ai romanzi di Dorothy Richardson, si chiama *stream of consciousness*, ossia flusso della coscienza.

La *stream of consciousness novel* o romanzo introspettivo è un genere come il romanzo epistolare, il poema epico, il cavalleresco, l'eroicomico, l'ecloga pastorale: come tutti codesti altri generi può considerarsi oggi esaurito. Un americano, Robert Humphrey, nel 1954 lo ha codificato in un ricettario, come nel nostro Cinquecento si compilavano rimari o trattatelli per insegnare a scrivere sonetti petrarcheschi quando il sonetto non era più al suo apogeo. Se v'è ancora qualche attardato, qualche provinciale che se la senta di ripetere un esperimento che per le prime tre o quattro volte ha incantato, e poi ha finito per stuccare, bisogna pure ammettere che l'epoca aurea della fioritura della *stream of consciousness novel* è stata fra le due guerre, e oggi se ne possono scrivere la storia e l'epitaffio al modo stesso con cui sono stati descritti e commemorati il poema epico, il romanzo epistolare, e via dicendo. Oramai questa macchina registra-pensieri (*la Machine à lire les pensées* di André Maurois) va ad allinearsi nella soffitta del Tempo accanto ai giavellotti e agli schinieri, alle targhe dei tornei, alla siringa e al vincastro, e alle ingiallite carte sigillate con pallida cera e macchiate dalle lacrime della sventurata Clarissa.

La pittura impressionista costituisce uno degli antecedenti del monologo interiore insieme con la musica wagneriana e i suoi *leit-motive*. Dalla musica wagneriana prese le mosse uno dei primi esperimenti per rendere il flusso della coscienza, *Les Lauriers son coupés* (1887) di Edouard Dujardin, il fondatore della *Revue Wagnérienne*. Il caso di Dujardin rimase nella ombra finché non lo riesumò il Joyce nel 1920; ma la spinta maggiore alla *stream of consciousness novel* venne dagli psicologi, e questa premessa scientifica fu rinforzata dall'avvento di Freud, che continuò l'opera di William James e di Bergson con la *Interpretazione dei sogni* (1900), tendente a raccostare i processi dell'inconscio a quelli della fantasia poetica, e di Jung, il quale, sebbene Freud fosse il primo a formulare il metodo dell'analisi dei sogni, attribuì nella *Psicologia dell'inconscio* (versione inglese 1916) ai simboli dei sogni una importanza di prim'ordine pel mito e per la poesia. La cosiddetta « tecnica del sogno » di Kafka ha origine nella concezione del sogno come opera d'arte. Prendendo a modello il sogno nelle sue composizioni, Kafka credè le perfette condizioni formali per la rappresentazione dell'esperienza inconscia. Unendo gli aspetti strutturali del sogno con la sua tecnica narrativa, egli ottenne nelle sue composizioni gli effetti più straordinari del sogno stesso. Non si saprebbe insistere abbastanza sulle premesse scientifiche della tecnica del flusso della coscienza. Poiché ci si trovò dinanzi a questo paradosso: che nei loro tentativi di rendere la coscienza in uno stato di divenire, cogliendola come di sorpresa (*l'instant pris à la gorge* di Mallarmé), i romanzieri introspettivi si servirono dei metodi più studiati, calcolati

e deliberati di cui potevan disporre. Per rendere uno stato mentale il più libero da controlli, adoperarono una tecnica controllatissima che rasentava quella della scienza. Si guardi a come lavorava Joyce, a testimonianza di Valéry Larbaud: a mosaico: « Ho visto i suoi primi abbozzi: sono interamente composti di frasi abbreviate, cancellate con matite di diversi colori. Quelle note erano fatte per richiamare alla mente interi periodi; e le cancellature indicavano, a seconda del colore, che la frase cancellata era stata collocata in questo o quell'episodio: proprio come le scatolette di tessere adoperate dai mosaicisti ». Saremo troppo severi chiamando questo metodo un metodo meccanico? Che poi neanche la macchina escluda ogni libertà, è noto; ma resta in ogni modo il fatto che qui l'artista prende da lei le mosse. A salvare l'autonomia dell'artista intervenne un altro influsso, mal precisabile, ma avvertibile in più o meno larga misura in tutti gli scrittori introspettivi maggiori, l'analogia tra lo svolgersi degli stati di coscienza e la struttura musicale. Un episodio come quello di Anna Livia Plurabelle in *Finnegans Wake* acquista validità attraverso il suono; e se non sono cattivanti schemi sonori, che significano i tetri tartagliamenti di Gertrude Stein? E il piacere della lettura di *The Waves* di Virginia Woolf non è simile a quello d'una audizione musicale? La confusione tra musica e poesia ha generato non poche stravaganze, da Novalis e Tieck a Mallarmé; in Joyce ha finito per portare la narrativa al limite estremo, ai confini del silenzio e del nulla, in cui l'artista a forza di raffinarsi si soffia via come un pappo di cardo. Perciò appare inoppugnabile la conclusione di Melvin J. Friedmann al suo studio del monologo interiore (*Stream of Consciousness: A Study in Literary Method*, Yale University Press, 1955): « Sul futuro del metodo del flusso della coscienza c'è ben poco da dire. Si è facili profeti indicando che la seconda metà del nostro secolo non ricorrerà al flusso della coscienza o ad alcuno dei suoi procedimenti. Il metodo è caratteristico d'una certa mentalità letteraria che è morta con Joyce, Virginia Woolf e il primo Faulkner. È pressoché assiomatico che nessuna opera di prim'ordine potrà d'ora in poi essere scritta in questa tradizione ».

Scomparse le tracce dell'effimera rivoluzione provocata dal metodo del flusso della coscienza, è tornato dunque a riaffermarsi il legittimismo delle tecniche tradizionali. Se si guarda alla media, mentre in poesia un autore che si esprimesse col linguaggio di mezzo secolo fa sarebbe considerato tutt'al più come un curioso fenomeno di sopravvivenza superflua, ogni giorno si vendono, si leggono e si discutono, con l'interesse che suscitano le cose contemporanee, opere di narrativa scritte in uno stile che cinquanta o cent'anni fa non sarebbe stato molto diverso. La narrativa, che segue la vita molto più davvicino che non faccia la poesia (sebbene questa, nei casi migliori, possa esprimere la quintessenza della vita stessa), si adegua di più alla realtà di ogni giorno, quella realtà, spesso umile, che molto non muta da un'epoca all'altra. La poesia fa appello ai pochi, la narrativa mira a un pubblico più o meno vasto; la poesia si vende poco o male, la narrativa trova il suo clima ideale nelle ripetute edizioni, nelle fascette che proclamano il libro del mese o dell'anno, il premio

tale o tal altro. Eccettuato il caso unico di Joyce, ogni ardimento di tecnica si tempera nella narrativa, viene a un compromesso con la leggibilità e l'interesse del pubblico. Se la parola non avesse un sapore troppo sgradevole, direi che ogni nuova formula stilistica *si commercializza* un po' allorché trova applicazione nel romanzo. E che ogni romanziere, per ardito che sia agli inizi, tende poi sempre ad adeguarsi al suo pubblico, ad andargli incontro, viene corrotto (la parola è forse un po' troppo forte) dal suo successo, come un insegnante di lingue che viva in provincia altera a contatto della incolta scolaresca la sua pronunzia della lingua insegnata.

Non perché lo scrittore metta più di se stesso in questa che in altre forme letterarie, ma perché persiste ancora in essa il carattere di documento che aveva agli inizi (parlo, s'intende, del romanzo moderno che principia press'a poco col De Foe), qui più che altrove predomina l'elemento umano; per nessun altro genere di creazione artistica è meno vero che la forma è tutto. Basti citare l'esempio recente del *Dottor Zivago*, che s'è imposto nonostante che sia tecnicamente tutt'altro che perfetto e che le versioni non ne siano soddisfacenti. Così accanto ai romanzi più o meno « artistici », riconducibili a certe correnti del gusto e della moda (per esempio quella del flusso di coscienza, di cui si parlava poco fa), esisteranno sempre dei romanzi soltanto umani, in cui l'attenzione non si porta sulla forma (bastando per questo rispetto una dose di spontanea capacità narrativa), piuttosto sulle cose dette, sulla somma d'umana esperienza in essi documentata. Si potrà aggiungere che nella enorme produzione narrativa d'oggi questi romanzi costituiscono la maggioranza; incuranti di mode formali, attingono le loro risorse stilistiche in una tradizione ormai talmente smussata e stabilizzata dal lungo uso, che a malapena vi si riconoscono gli apporti di singoli geni. Al piano più basso questi narratori non si levano al disopra del livello della *novelle* (e a questo ricadono talora anche scrittori di maggior levatura), ma quando il potere d'osservazione si combina col calore del sentire, si hanno opere memorabili che appartengono a una serie fuori tempo, che taglia come diagonalmente le sequenze storiche e si dispensa dall'osservanza di questa o quella tecnica d'arte. È soprattutto pensando a tali opere che Edwin Muir ha scritto: « Di tanto in tanto, forse ogni cinque o sei anni, appare un romanzo che non ripete il solito disegno di vita ordinaria che i lettori di romanzi conoscono così bene, ma ci rivela che la nostra vita è straordinaria ». Notate che l'accento cade sulla parola: vita, non sulla parola: arte. Non che la parola « arte » non debba esser pronunziata in tali casi; senza dubbio, se il racconto è efficace, si tratta d'arte; ma, per adoperare un termine che esiste sul Continente e non nei paesi anglosassoni, di prosa d'arte non si tratta davvero. Il fatto stesso che possa parlarsi d'una prosa d'arte, mentre sarebbe un nonsenso parlare d'una « poesia d'arte », è una riprova che la poesia, se non raggiunge la perfezione artistica, è men che nulla, mentre una prosa può avere una efficacia di comunicazione umana senza per questo essere prosa d'arte. Dirò anzi che il termine « prosa d'arte » oggi suscita spesso diffidenza e sospetto, come ha un valore piuttosto negativo la qualifica



3 - Franz Kline: *Pittura* (1955)  
Collezione Cavellini - Brescia



4 - Jean Paul Riopelle: *Composizione* (1958)

di « letterario » data a un romanzo, equiparandosi quasi al colorito decisamente sfavorevole che possiede l'altro termine « belletteristico » (da *belles lettres*) che il Panzini, nel suo *Dizionario moderno*, dice di « orribile suono e conio ».

Questo indugiarsi del romanzo in forme tradizionali sorprenderà tanto più in un'epoca come la nostra in cui l'interesse per la forma e la tecnica è arrivato al punto che si creano opere che non sono altro che forma e tecnica, senza contenuto alcuno. Che cosa ha creato la musica atonale? Forse *Mosè e Aronne* di Schönberg e *Wozzeck* di Alban Berg, e forse si dirà che valeva la pena d'inventare quella nuova tecnica per produrre quei due « capolavori » ; ma è indubbio che dietro la facciata della dodecafonìa c'è solitamente il vuoto. Se ci guardiamo intorno, che museo di tecniche disusate, curiose, inservibili è questo nostro secolo ventesimo! Il nostro Cinquecento è monotono, ma il nostro Novecento (ed è nulla rispetto al Novecento d'altri paesi) come sarebbe buffo e divertente, se non fosse poi squallido, come sono squallide tutte le cose che non servono più a niente, le macchine di cui è pieno il Museo della Scienza e dell'Industria di Chicago, le prime automobili, per esempio, simili a quelle che ogni anno si rimettono in circolazione in Inghilterra per un'umoristica corsa fino a Brighton!

Un'altra considerazione contribuisce a rendere il panorama del romanzo inglese moderno meno « nuovo » di quanto ci si potrebbe aspettare. Abbiamo visto sopra come qualcuno abbia osservato che i più notevoli romanzieri d'oggi appartengono tutti alla categoria dei seròtini, cioè degli scrittori a maturazione tardiva. Il fenomeno del sovrapporsi delle generazioni, comune in ogni periodo letterario, per cui scrittori d'una generazione sono ancora in rigoglio quando già i successori son vicini a impossessarsi del campo, e gli uni e gli altri coesistono come su un albero le foglie secche dell'anno scorso che si indugiano e le nuove che germogliano, questo sovrapporsi di generazioni si è accentuato negli ultimi trent'anni, in cui sono stati più frequenti e bruschi i cambiamenti del gusto, col conseguente disorientamento del pubblico. È ancora in vita E. M. Forster che fiorì nel periodo 1900-1914, in cui erano in auge romanzieri preoccupati di problemi sociali come Galsworthy e Arnold Bennett, ed anche Henry James e Conrad, la cui principale preoccupazione era l'espressione d'un mondo interiore, e lo stile. Continuano a scrivere Aldous Huxley e Evelyn Waugh, che appartengono al periodo tra le due guerre, caratterizzato da un tono minore, scanzonato, di elegante fatuità non senza un fondo amaro. Un loro contemporaneo, Ronald Firbank, morto a Roma nel 1926, è nel frattempo talmente receduto nel passato da poter essere riesumato e ripubblicato come una curiosità di stile e di costume: ma Aldous Huxley seguita a scrivere, sebbene a ritenerlo un autore del giorno non ci sia oramai forse che qualche pubblico provinciale, come quello di Roma allorché egli venne a parlare all'Eliseo nel dicembre scorso.

« Il guaio dei romanzi è che hanno troppo senso. La realtà non ha mai senso »: son queste le parole con cui s'inizia *The Genius and the Goddess*, il racconto lungo pubblicato

dal Huxley nel 1955. « Il romanzo ha unità, il romanzo ha stile. I fatti non hanno né l'una né l'altro. È curioso che i più vicini alla realtà sono i romanzi che si considerano meno veri ». Son parole che Huxley mette in bocca al narratore del suo racconto, che a questo punto tocca su uno scaffale dello studio in cui sta parlando il dorso di una logora copia dei *Fratelli Karamazov*, e dice: « Ha così poco senso che è quasi reale ». Il caso di cui tratta il racconto di Huxley è la vita di un grande scienziato, di cui il narratore, John Rivers, è stato discepolo. La biografia ufficiale, pur raccontando fatti veri, non racconta per nulla la vita di Maartens quale essa fu. Forse la realtà integrale è sempre troppo indecorosa per esser registrata, troppo insensata e troppo orribile perché non si cerchi di alterarla romanzescamente. Dopo tali premesse ci si attenderebbe che il racconto del Huxley contravvenisse talmente a quei canoni di logica e di coerenza che ci attendiamo dalla finzione, da dare nell'arbitrario del surrealismo. Ma a lettura finita non si depona certo il libro del Huxley coll'impressione di aver letto un'opera strampalata e senza senso, anzi un'opera piena di quell'esperienza di vita e di quella spregiudicatezza che può aver solo un autore come Huxley, il quale per tradizione familiare ha l'abito dell'osservazione scientifica. Il grottesco, che faceva tanto spicco nel Huxley dei primi romanzi, si è andato via via umanizzando nel corso della oramai assai lunga carriera; è come se il quadro vivente, un po' rigido e caricaturale, dei suoi inizi, si fosse trasformato in vera e propria vita in quest'opera tarda, sicché capovolgendo quelle prime parole di *The Genius and the Goddess*, si potrebbe dire che questa realtà è d'un genere che ha senso, mentre quella finzione romanzesca dei primi romanzi, logicamente costruita, in molti casi non persuadeva affatto.

Robert Liddell nel suo *Treatise on the Novel*, uscito nel 1947, dava un posto di primo piano nella narrativa moderna, e non solo d'Inghilterra, ai romanzi di Ivy Compton-Burnett, e nel 1955 riprese l'argomento in un volumetto, *The Novels of Ivy Compton-Burnett* allo scopo, egli dichiarava, di « evitare alla nostra generazione letteraria il discredito di non aver pubblicato un solo libro sui romanzi di codesta scrittrice ». La Compton-Burnett cominciò a pubblicare nel 1911, *Dolores*, un'opera giovanile che l'autrice vorrebbe dimenticata, e che certamente darebbe una falsa idea della sua arte: potrebbe sembrare, dice il Liddell, una traduzione un po' dura di un romanzo russo o d'una tragedia greca, ma già in questa sua poco armoniosa precisione preannunzia uno dei caratteri della romanziera nella sua maturità. Dopo un intervallo d'una quindicina d'anni, la Compton-Burnett inizia una ininterrotta produzione che dal 1925 al 1955 conta quattordici romanzi: non ce ne son voluti tanti a un E. M. Forster per imporsi come figura di primo piano nelle lettere inglesi, e come mai la Compton-Burnett, che per altro verso non è meno rappresentativa del Forster, non ha ottenuto fino a tempi recenti che scarsa eco in Inghilterra, per non parlare dell'estero dove essa è pressoché ignota? L'han classificata qualche volta come una scrittrice umoristica ed eccentrica, forse per minimizzare, come è capitato anche col marchese di Sade, il contenuto profondamente sinistro della sua opera: ché il tema universale dei romanzi della

Compton-Burnett è né più né meno che l'inferno che vaneggia dietro molte rispettabili facciate di case borghesi dell'ultimo periodo vittoriano, un tema che la scrittrice, con la sua assenza d'indulgenza a facili effetti, salva dal cadere nel melodrammatico e nel teratologico. Nei suoi romanzi avvengono cose assai più grosse che nei romanzi di Dickens, eppure non siamo mai colti dal senso dell'improbabile. Immettete in un salotto vittoriano il clima del primo stasimo delle *Coefore* di Eschilo: « Molti la terra genera orrendi flagelli... Ma chi dell'uomo dirà la tracotante audacia, e delle donne accecate nel cuore le violente passioni che seco traggono funeste rovine ai mortali? ». Il risultato di questa immissione potrebbe essere caricaturale. Nella Compton-Burnett raggiunge la sinistra efficacia dei *collages* di un Max Ernst: ai piedi d'un letto borghese si frange un oceano in tempesta e tutto l'ambiente odora del terribile odore dei naufragi. Oh, c'erano orrendi flagelli in quella soddisfatta società vittoriana, come del resto probabilmente in ogni società: ma li eran resi più sinistri dalla patina di rispettabilità che occorreva salvaguardare a ogni costo. Ma s'ingannerebbe chi pensasse che la passione sessuale, così repressa in quell'epoca, sia il tema dominante di quei romanzi: il tema dominante è l'avidità di potere. In ogni famiglia ci sono tiranni, vittime e testimoni, segreti calvari, sorde ostilità, lotte per piegare alla propria volontà anime che, secondo la morale dell'epoca, devono un tributo di sottomissione, lotte per ottenere in proprio favore le disposizioni d'un testamento. Tutto ciò avveniva tra il 1885 e il 1901: le donne portavano il sellino e gli uomini la bombetta e il colletto alto, ma era come se recitassero un dramma molto più antico, greco o elisabettiano, in costume moderno: l'*Orestea*, l'*Arden di Feversham*, la *Duchessa d'Amalfi*, erano rivissuti sotto la luce del gas, tra i mobili bastardi e le palme decorative d'un salotto fin di secolo. Sì, accadono strane cose in quei romanzi, e la malvagità è spesso impunita, come in *Elders and Betters*, non per lettura di Sade che la romanziera abbia fatto, ma per esperienza. Codesta narratrice, la più impersonale che sia mai esistita, non commenta; non si mette neanche a dipingerci ritratti in piedi dei personaggi; lascia che questi parlino, registra le loro conversazioni con l'impersonalità d'un magnetofono; ai commenti del coro provvedono i caratteri minori, governanti, servi, parenti. E il risultato è che l'esplorazione che la Compton-Burnett fa con la sua lanterna nei trabocchetti, nei sotterranei e nelle segrete della famiglia è la più completa che si sia vista in letteratura. « La sua distinzione », dice il Liddell, « è di essere uno degli scrittori definitivi, uno di coloro che ci dicono le cose estreme di cui sia capace lo spirito umano in certe direzioni ». Si potrebbe dire che nella Compton-Burnett prosegue quella tendenza alla democratizzazione dell'eroico che è tipica della narrativa vittoriana: ecco temi da tragedia greca, peripezie, anagnorisi e catarsi (i romanzi si chiudono spesso su un tono di riconciliazione e di perdono), introdotti in un mondo borghese apparentemente rispettabile: invece del coturno la tragedia infila le pantofole; ecco nomi illustri come Chaucer, Bunyan, Francis Bacon, Marlowe, Shelley, dati a persone d'ogni giorno, ecco uno stile che sotto apparenze dimesse e perfino sciatte nasconde una non comune efficacia

icastica; ecco questa sibilla dalle labbra strette da una ventosa di grinze, quale ci appare la Compton-Burnett in un ritratto, travestita da *spinster* inglese, quale potresti incontrare in una pensione d'Assisi. Confessiamo che ci fa quasi paura. Ci fa quasi più paura di quel povero diavolo del marchese di Sade. Eccovi i titoli dei suoi romanzi; l'uno vale l'altro e tutti son da raccomandare: *Pastors and Masters*, 1925, *Brothers and Sisters*, 1929, *Men and Wives*, 1931, *More Women than Men*, 1933, *A House and its Head*, 1935, *Daughters and Sons*, 1937, *A Family and a Fortune*, 1939, *Parents and Children*, 1941, *Elders and Better*, 1944, *Manservant and Maidservant*, 1947, *Two Worlds and their Ways*, 1949, *Darkness and Day*, 1951, *The Present and the Past*, 1953, *Mother and Son*, 1955. Uno dei più acuti critici inglesi d'oggi, il Pritchett, ha detto che i personaggi della Compton-Burnett « più che parlare, sembra che incidano epitaffi sulle loro tombe. Parlano come brillanti scheletri usciti dai loro armadi ».

Nella Compton-Burnett, come in tanti altri moderni, pare giunto alla sua fase estrema quel processo di democratizzazione del contenuto per cui è scomparsa dai romanzi la figura dell'eroe, per far luogo a personaggi incerti, moralmente né del tutto buoni né del tutto cattivi. Attraverso De Foe, Fielding e i romanzieri dell'Ottocento si è giunti a un curioso capovolgimento di valori, alla deflazione della concezione eroica, al paradosso del « romanzo senza eroe » del Thackeray. Se l'antica concezione eroica, quella del genere epico a cui si è sostituito il romanzo, tendeva al rialzo, la moderna concezione antieroica tende al ribasso. Una volta si cantava il successo: « Così vince Goffredo... ». Oggi si descrive il fallimento. Così una carenza, un fallimento, è il tema centrale dei romanzi che han dato la celebrità a Angus Wilson, anch'egli un autore maturo affermatosi in questi ultimi anni.

Per quanto Angus Wilson guardi dall'alto in basso la « Bloomsbury set » che imperò nella letteratura inglese tra le due guerre, il clima letterario dei suoi romanzi *Hemlock and After*, 1952, e *Anglo-Saxon Attitudes*, 1956, e dei suoi racconti (*The Wrong Set*, *Those Darling Dodos*, *A Bit off the Map*) non è molto diverso da quello del Huxley di *Crome Yellow* e di *Antic Hay* o da quello in cui furoreggiò la voga di Proust. La sua impostazione narrativa è tipica del romanzo-conversazione, *the novel of talk*: l'ambiente, decadente e depravato, ricorda parti della *Recherche*. L'analisi del tipo di rapporti tra Charlus e Morel è stata fatta in maniera così sottile e completa dal Proust, che restano poche sfumature di codesta *sexual indiscretion* (per adoperare il termine del Wilson) su cui possa gettarsi nuova luce. E ci si può anche chiedere quanto resti da dire sui vari caratteri di maniaci, di solitari, di esaltati, d'isterici, di seccatori e di grotteschi che fioriscono in Inghilterra, perché la tradizione narrativa inglese fin dall'inizio si è specializzata nell'acuta e spesso caustica presentazione di tali « umori », sicché al moderno seguace di quella tradizione non resta che aggiornare. All'aggiornamento il Wilson ha certo la mano felice, assistito com'è da una qualità che egli ha in comune col suo grande conterraneo del Settecento, Alexander Pope (che di qualità, a dire il vero, ne possedeva parecchie altre): una malignità raffinata. Oltre a una penetrante

ironia, il Wilson vorrebbe attribuirsi anche una profonda compassione. Di fatto quella che il Wilson scambia per compassione altro non è che la sua morbosa attrazione per i falliti della vita. Il protagonista di *Hemlock and After*, Bernard Sands, è un uomo celebre la cui esistenza si conclude col più completo fallimento; Gerald Middleton, il protagonista di *Anglo-Saxon Attitudes*, è un eminente professore di storia corroso dal tarlo del fallimento fin dall'inizio del romanzo: è una *failure* alle prime pagine, quando ha già cessato di dar contributi alle discipline storiche di cui si occupa, e passa il suo tempo d'uomo ricco a far collezione di disegni e a indulgere a fantasie erotiche senili, ed è una *failure* alle ultime quando, dopo le cose piuttosto disastrose accadute in famiglia, decide di partire per il Messico in vacanza. Il tema di *Hemlock and After* era il fallimento del nobile piano di Bernard Sands di fondare un centro, un *home*, per gli scrittori giovani; il tema di *Anglo-Saxon Attitudes* è lo smascheramento d'una pretesa scoperta archeologica che avrebbe rivoluzionato la storia della chiesa anglosassone primitiva. *Failures* e *frauds*, fallimenti e contraffazioni, interessano il Wilson, come a certi non simpatici animali del deserto interessano i cadaveri; ma quanto a compassione, non se ne trova in lui più di quanta non ne avesse Alexander Pope per i suoi rivali malmenati nella *Dunciad*. È noto come la satira sia stretta alleata del sadismo, e come molti grandi satirici siano stati reclutati tra i libertini; tale era Petronio Arbitro, tale era, nella tradizione inglese, Rochester, flagellatore degli stessi vizi di cui diede esempi nella sua vita. Effettivamente in *Anglo-Saxon Attitudes* di compassione si parla solo tre volte, e in contesti ambigui, mentre con enorme frequenza ricorrono parole che denotano tutte le sfumature del disgusto, del disprezzo, dell'irritazione e della nausea, quali *distaste*, *dislike*, *disgust*, *repugnance*, *annoyance*, *distasteful*, *disgusting*; un grado più su abbiamo odio, *hatred*, rabbia, *rage*, *impatient anger*; *hystery* e *hysterical* ricorrono pure con una certa frequenza. Se mai l'opera di Angus Wilson diventerà, come accade oggi con scrittori anche non di primo piano, argomento di tesi, vediamo già le impressionanti statistiche che potrà compilare uno studente avveduto. Ciò torna a dire in sostanza una sola cosa: che il Wilson ha già una maniera facilmente identificabile e parodiabile: potrebbe farsi una parodia della sua parodia, una satira di codesto satirico. Maniera ingenera monotonia, e infatti i due romanzi del Wilson che abbiamo citato si confondono in una grigia e a lungo andare uggiosa galleria di maschere; le portate del suo banchetto d'intellettuale acre e schizzinoso son tutte condite con la stessa salsa; la tavolozza di questo pittore è tutta fatta di gradazioni dello stesso colore isabella. Pronto a bollare la stupidità in tutte le forme, la posa in tutte le sue varietà, è lui stesso un *poseur* per eccellenza, un ottuso nella sua limitata visione del mondo. Dà l'impressione di maneggiare abilmente i suoi burattini, ma le loro conversazioni non fanno un romanzo più di quanto le scene della *Fiera di San Bartolomeo* di Ben Jonson non facciano un dramma. E questo può dirsi anche del vero e proprio dramma, *The Mulberry Bush*, del Wilson (1956), che meriterebbe la qualifica di *unpleasant* molto più di quei drammi dello Shaw che vanno sotto quel titolo.

In una conferenza sulla « responsabilità del romanziere » che L. P. Hartley tenne a Roma nel novembre del 1958, si sosteneva che l'individuo ha subito una tale svalutazione oggigiorno, da non poter più affascinare il pubblico come faceva una volta quando aveva statura eroica: all'ammirazione è succeduta la compassione, e il più grande elogio a cui può aspirare oggi un romanziere è appunto quello che avrebbe voluto meritarsi il Wilson: di suscitare la compassione pei suoi personaggi.

Nato nel 1895, anche L. P. Hartley, che è oggi uno dei romanziere più in vista in Inghilterra, appartiene a una vecchia generazione; il suo primo libro è del 1925, ma la sua fama si è stabilita solo dopo la pubblicazione, nel 1944, di *The Shrimp and the Anemone*, a cui han fatto seguito altri sei romanzi, tutti del genere tradizionale che si era venuto consolidando nell'Inghilterra ottocentesca, non senza un influsso di Hawthorne e di Henry James, come ebbe a dimostrare il nostro Giorgio Melchiori in un saggio apparso in *Studi americani* nel 1955. Proprio in quel periodo tra le due guerre in cui predominava ancora l'influsso della *stream of consciousness novel*, Hartley, con *Simonetta Perkins* (1925) dava, son parole del Melchiori, « una Daisy Miller sdrammatizzata e privata del suo alone patetico ». La figura di Simonetta, una fanciulla di buona e ricca famiglia americana che s'innamora d'un gondoliere veneziano, « è un chiaro ricalco, con i contorni attenuati, di quelle fanciulle americane al loro primo contatto con l'ambiente europeo, e particolarmente italiano, di cui son popolati i romanzi di James, da *The Portrait of a Lady* fino a *The Wings of the Dove* ». I fanciulli protagonisti dei maggiori romanzi del Hartley, *The Shrimp and the Anemone* e *The Go-Between*, sono vicinissimi a quelli descritti da Henry James (valga per tutti l'esempio di *The Turn of the Screw*). « Seguendo James sulla via di una sempre maggiore concentrazione simbolica, egli è risalito fino al complesso simbolismo di Hawthorne ». Si veda il raccontamento che il Melchiori fa tra *The Go-Between* e *Rappaccini's Daughter* del Hawthorne. « Nel romanzo di Hartley un fanciullo, solo oscuramente conscio del peccato, provoca una tragedia rivelando involontariamente attraverso la sua innocenza la relazione colpevole tra due adulti. In *Rappaccini's Daughter* un giovane provoca la morte dell'amata somministrandole un antidoto contro le mortali esalazioni venefiche alle quali ella si era abituata fin da piccola. In entrambi i casi la catastrofe è provocata proprio da quelle forze che agiscono nel nome del bene e dell'innocenza opponendosi a malefici o colpe che son parte della natura stessa di coloro che esse intendono salvare; malefici o colpe che sono cioè chiari adombramenti del peccato originale ». In *The Hireling*, che è del 1957, la figura di Lady Franklin, la vedova che vive in un suo mondo irreal e coltiva la memoria del marito recandosi in pio pellegrinaggio a storiche cattedrali, fa pensare all'*Altare dei morti* del James, mentre l'autista Leadbitter, un rude, pratico e misogino ex-soldato, che al contatto — incongruo, quasi paradossale — con l'etera gentildonna, diviene capace dei più insospettati raffinamenti psicologici, ricorda certi personaggi di Hawthorne in cui un pensiero dominante opera come mezzo di educazione, e li eleva da un basso livello a un'altitudine

stellare. Anche il conflitto che nasce nell'animo di Leadbitter alla scoperta casuale della duplicità del pittore Hughie che vorrebbe sposare Lady Franklin per interesse (come molte eroine di James, Lady Franklin è un'anima nobile, vittima designata di avventurieri poco scrupolosi), anche quel conflitto è cosa squisitamente jamesiana. Una lettera anonima di Leadbitter manda all'aria i progetti di Hughie, e dopo essersi scoperto a costui e alla sua amante come l'autore della lettera, l'autista, punto sul vivo dall'epiteto di *hireling* (mercenario), la cui figura morale non poteva essere di alcuna conseguenza, spinge a una corsa folle e catastrofica la macchina su cui trasporta Hughie e l'amica, e muore con sulle labbra un tronco messaggio d'amore per Lady Franklin, che tornerà a vivere nel suo limbo confortata dalla medaglia col san Cristoforo che l'autista le aveva inviato come dono di nozze, separandosi così per lei dal suo talismano di fortuna. Non è qui il caso d'indugiarsi sul trasparente simbolismo della vicenda; da un punto di vista esteriore si potrebbe però osservare come Hartley in questo romanzo si sia servito d'un *deus ex machina* la cui ricorrenza in recenti romanzi inglesi ha finito per diventare un luogo comune.

Non mai nell'Ottocento s'è fatto tanto uso ed abuso di naufragi e di scontri ferroviari (anzi, tutto sommato, se n'è fatto assai poco) per avviare un intreccio a una soluzione, come se ne fa oggi delle catastrofi automobilistiche, delle tragedie della strada. Ne usano minori e maggiori. In *The Bridge* di Pamela Frankau (1957) la crisi nel matrimonio del protagonista è determinata dalla morte della figlia in un incidente automobilistico, e il padre se ne ritiene responsabile per aver concesso alla ragazza di recarsi a un ritrovo nonostante il responso sfavorevole dato da una moneta gittata in alto. In *The Thing Desired* di Lalage Pulvertaft (1957) il personaggio centrale scompare dalla scena e porta la trama all'epilogo guidando l'automobile per le orripilanti strade della Riviera francese in condizioni tali (è stato ferito dalla moglie da lui spinta alla follia) che la catastrofe è inevitabile. Se ripensiamo ad alcuni tra i migliori romanzi del 1956, ecco una tragedia della strada che conclude *The Towers of Trebizond* di Rose Macaulay (tragedia causata dalla detestabile abitudine degli autobus londinesi di traversare la strada pochi secondi dopo che il segnale del traffico è passato al rosso); ed ecco una catastrofe automobilistica al centro di *The Genius and the Goddess* di Aldous Huxley a cui s'è accennato: la moglie e la figlia del famoso scienziato atomico Henry Maartens che muoiono per una curva presa male dalla guidatrice. Ora non tutte queste catastrofi son trattate allo stesso modo: c'è un senso simbolico in quella del Hartley, c'è del melodramma in quella della Pulvertaft, un patetico tocco umano in quella della Frankau, della ironia in quella di Rose Macaulay, e della filosofia in quella di Huxley, e sarebbe grottesco volerle considerare alla stessa stregua come avvertimenti o *cautionary tales* per gli automobilisti. Eppure una qualche conclusione potrebbe trarsi dalla frequenza di questo motivo. È probabilmente un tipo di catastrofe che si presenta naturale agli scrittori d'oggi non solo perché la vita ne offre continui esempi, ma anche perché va bene d'accordo col ritmo febbrile (per adoperare una frase resa banale dalla pubblicità) di codesta vita. I romanzieri del

Settecento e dell'Ottocento ci sembrano infinitamente più restii di quelli di oggi a ricorrere al *deus ex machina* della morte violenta accidentale: si direbbe che guardassero con sospetto chi se ne serviva come uno che barasse al gioco. Anche Dickens, che non faceva mistero del suo gusto pel sensazionale, si contenta di una sola tragedia ferroviaria (in *Dombey and Son*). Il mondo della finzione, come osservava Huxley, ha meno posto per l'arbitrio che non il mondo della realtà. Forse nel mondo d'oggi l'arbitrio del caso ha fatto passi da gigante, e la finzione fa del suo meglio per tenergli dietro.

E poiché ho ora parlato d'un motivo ricorrente nei romanzi inglesi d'oggi, si può accennare anche ad un altro *cliché* che ha trovato fortuna, quello della comunità: un gruppo di persone, di solito eccentriche, si associa in una sorta di cenobio laico in campagna, e dal rapporto di questi tipi nasce un'azione in cui gli elementi grotteschi si mescolano coi tragici secondo una ricetta i cui primi esempi risalgono a Huxley e al gruppo di Bloomsbury. Troviamo il motivo della comunità in *The Bell* di Iris Murdoch e in *The Middle Age of Mrs. Eliot* di Angus Wilson, entrambi del 1958. Evidentemente questa convenzione letteraria ha radice nel costume, e lo stesso può dirsi a proposito della figura dell'invertito, che appare non solo in tutti i romanzi di Wilson, ma anche in quello della Murdoch.

Ho parlato d'influsso americano su Hartley; ne vede giustamente il Melchiori anche su Graham Greene: « Il problema del male e del peccato », egli scrive, « eredità puritana così vigorosamente espressa da Hawthorne e Melville, ha ripreso, potremmo dire, cittadinanza inglese negli ultimi venti o trent'anni (forse da quando Eliot, nel 1927, si fece suddito britannico); ed ha trovato nel cattolico Graham Greene uno scrittore che lo ha riespresso in modi spesso derivati dallo stile realistico e *tough* di altri romanzieri d'oltre-oceano ». Influsso americano, ma anche influsso francese, perché il punto di vista del Greene, quel suo porsi problemi che hanno un senso solo nell'ambito d'un cattolicesimo meticoloso e intransigente, lo imparenta anche con certi scrittori francesi (Mauriac, Bernanos, Daniel Rops e Pierre-Jean Jouve), e gli dà qualcosa di paradossale, di spaesato nella tradizione letteraria anglosassone. Non fa perciò meraviglia che la riputazione del Greene sia più alta in Francia (e di riflesso in Italia) che in Inghilterra, e che la maggior parte dei volumi esegetici e critici apparsi su di lui in questi ultimi anni sia dovuta a francesi, anche se il testo, come nel lavoro di Marie-Béatrice Mesnet, è in inglese (*Graham Greene and the Heart of the Matter*, in cui si esamina il conflitto tra il bene e il male nei tre romanzi più famosi del Greene: *Brighton Rock* [1938], *The Power and the Glory* [1940] e *The Heart of the Matter* [1948]). Quel funzionario coloniale inglese di *The Heart of the Matter* che commette il paradosso di dannarsi uccidendosi, per non esser d'ostacolo alla felicità delle due donne che ama e alla pace del suo Dio, s'ambienterebbe meglio nell'Africa surrealista di Raymond Roussel, quell'innamorato di sillogismi paradossali, che nella vera e propria Africa d'oggi, che intravediamo, più che da vere e proprie descrizioni, attraverso i dialoghi dei personaggi, attraverso le istantanee che i loro occhi, in momenti di vita rilassata o intensa, prendono delle

desolate cose circostanti; e forse neanche le descrizioni di Conrad ci trasportano così addentro in codesti inferni dei bianchi. In *The Quiet American* (1955) la tesi non è più religiosa, ma sociale (nell'americano Alden Pyle si studia un prodotto tipico dell'America d'oggi, l'idealista intransigente la cui preparazione è tutta fatta sui libri, che, volendo applicare i suoi principi al mondo vivente, provoca disastri finché egli stesso è travolto); e del resto l'interesse del libro non sta tanto nella tesi quanto nel mondo di violenza, di confusione e di disfacimento che esso dipinge, la tormentata Indocina d'oggi.

Se in Graham Greene si può notare l'influsso degli scrittori francesi cattolici, nel suo quasi coetaneo Anthony Powell (nato nel 1905, il Greene nel 1904) un altro influsso d'oltremarica è palese. Nel recente *At Lady Molly's* (1957), il titolo, tradotto in francese, darebbe quasi *Du côté de Lady Molly*, come fa pensare a Proust la sottile delineazione di caratteri dell'aristocrazia e della borghesia arricchita che si muovono contro vari sfondi: un ricevimento, un tè, una visita al *cottage* di uno scrittore, un'altra alla *country-house* di un aristocratico eccentrico e tirchio, un *night-club*, un altro ricevimento per un fidanzamento ufficiale. Il romanzo, sebbene possa leggersi anche da solo, è il quarto d'una serie che il Powell ha chiamato *The Music of Time*: anche qui una reminiscenza di Proust, ma manca di Proust l'ampia orchestrazione, il sotteso senso tragico (apocalittico, lo definì Edmund Wilson). Se Proust molto imparò dagli inglesi (soprattutto da Dickens e da George Eliot), Powell, andando a scuola da lui, porta in Inghilterra un cavallo di ritorno, e nel tornare il cavallo riassume le proporzioni inglesi: c'è molto *humour* della miglior vena, in Powell, e quella presentazione di caratteri da vari punti di vista che è tipica di Proust.

Qui il modo di raccontare le cose è molto più importante delle cose raccontate; lo stesso si può dire di *Justine* di Lawrence Durrell (1957), primo volume d'una tetralogia, dove lo sfondo esotico (Alessandria) e l'ambiente possono far pensare al Levante quale lo vedevano i decadenti, ma a evitare questo adeguamento a un *cliché* provvede la finezza del romanziere, una finezza che si tiene più su un piano di poesia che di narrativa. La magia delle rifrangenze e delle riflessioni psicologiche tra due uomini e due donne, le cui vicende sono inestricabilmente legate insieme, e il gioco delle altre figure intorno, in varia misura abiette e sinistre, crea un'atmosfera ossessiva, che poi è venuta diminuendo d'intensità negli altri volumi della tetralogia, *Balthazar* e *Mountolive* (entrambi del 1958). « Noi viviamo grazie a una selezione di creazioni della fantasia » (non saprei come altrimenti tradurre: *We live by selected fiction*): dice il Durrell, e pensiamo al nostro Pirandello. Non c'è una verità nei fatti, e a dimostrarlo il Durrell ha scritto *Balthazar* come un palinsesto di *Justine*, come un commento interlineare scritto da un'altra persona agli avvenimenti narrati nell'altro romanzo. Sicché quello del Durrell è un racconto stratificato, differenti sorta di verità si sovrappongono, e una oblitera o s'aggiunge a un'altra a mo' di supplemento. Ambizioso il piano del Durrell, che scrive: « La letteratura moderna non ci offre le Unità » (come quelle aristoteliche), « così io mi son volto alla scienza e cerco di completare un romanzo in quattro

parti la cui forma è basata sulla teoria della relatività». Questa forma morfologica, che vorrebbe essere « classica » nei tempi moderni, non corrisponde al metodo di Proust e di Joyce, i quali illustrano la durata bergsoniana, e non il binomio « spazio-tempo ». Eventi e personaggi hanno in Durrell una fluidità come i colori di quella pittura in movimento azionata da un congegno elettrico che si può vedere al Museum of Modern Art di New York. « La psiche è immateriale come l'arcobaleno — si concentra in stati identificabili solo quando l'attenzione si fissa su di lei. La forma più viva d'attenzione vera e propria è naturalmente l'amore. Così le persone sono per il mistico un'illusione al grado stesso in cui la materia è un'illusione per il fisico quando la considera come una forma d'energia ». Nonostante queste ambiziose premesse, e la luminosa realizzazione di *Justine*, il terzo volume della tetralogia, *Mountolive*, non si leva molto al di sopra dell'ordinario corso dei romanzi inglesi competenti, intelligenti, leggibili, ma insomma non proprio memorabili. In *Mountolive* ci ripassano davanti agli occhi episodi già incontrati in *Justine* e in *Balthazar*, visti da un angolo differente, ma, sarà perché qui il protagonista è un diplomatico inglese, quel mondo che in *Justine* ci sembrava così fantastico e anche deliziosamente gratuito attraverso gli occhi di Darley, cammina adesso su binari al cui scartamento si adatterebbero altrettanto bene i racconti di altri scrittori che hanno familiarità con la diplomazia, come Harold Nicolson o Peyrefitte. Forse perché nella mente del diplomatico le cose si debbono configurare in contorni più positivi, data la sua professione? Il quarto e ultimo romanzo, che avrà per protagonista lo scrittore Pursewarden, ci dirà se c'inganniamo.

Certi effetti del Durrell, soprattutto in *Justine*, hanno del surrealistico, pur rimanendo lontano dal deliberato impiego di quella tecnica quale si trova in un altro narratore, anche egli non più giovane, William Sansom che cominciò nel 1944 con racconti (*Fireman Flower*) in cui predomina una sua visione del mondo che poteva appunto raccostarsi a certi ardimenti dei surrealisti in arte. Un'intensità allucinatoria di particolari che in una narrazione normale sarebbero rimasti in secondo piano o nell'ombra, una fissità maniaca d'osservazione in un personaggio centrale, trasparente adombramento dell'autore, per cui un episodio, una scena, si teneva in bilico sul difficile ciglione che separa il grottesco dal tragico: ecco le caratteristiche che formavano l'originalità dei racconti di *Fireman Flower*, *Three* (1947), *Something Terrible*, *Something Lovely* (1948), e anche di un romanzo come *The Body* (1949). Un'aura allucinatoria, assai sinistra, simile a quella di certi quadri di Salvador Dalí, di Max Ernst, di Berman, era divenuta tipica del Sansom. Di questa realtà vista da angoli misteriosi e fantomatici William Sansom s'era fatto una sua provincia. A un certo momento gli parve che questa fosse un'aria troppo rarefatta, irrespirabile quasi, e cercò di disimpegnarsi da quello che in sostanza era il suo genio migliore. Un genio ossessivo, tirannico, ma un genio, dopotutto. I suoi sforzi verso una scrittura meno sofisticata vennero coronati da successi commerciali: *The Face of Innocence* (1951) fu « il libro del mese » del *Daily Mail*, e così pure *A Bed of Roses* (1954). Ma sia in questi due romanzi che nei racconti di *A Touch of the Sun*

(1952), i passi migliori, dove più vibra la tensione dell'autore, e quindi si concentra l'attenzione del lettore, son quelli dove prevale quella visione allucinata, deformata e alquanto sinistra, tragico-grottesca propria del Sansom, che, come ha scritto un critico, Francis Wyndham, tratta il banale come se fosse esotico, e cerca di cavare un brivido dai materiali meno promettenti. In *A Contest of Ladies* (1956) lo scrittore è tornato alla magia della sua visione concentrata e allucinatoria di cui è maestro. Il Sansom, con la sua arte fatta di osservazione allucinata e di raccostamenti surrealisti, riesce a dare al domestico quadro londinese il carattere d'una composizione di Magritte o di Delvaux. Così pure in *Among the Dablias* (1957) e in *The Cautious Heart* (1958). Degli ambienti meno promettenti, magazzini di confezioni, sale d'aspetto di stazioni, piattaforme della ferrovia sotterranea, interni di bar; del cetto dei piccoli impiegati, dei commessi di negozio, dei piazzisti, delle dattilografe, dei pianisti di ritrovi notturni, egli fa un mondo favoloso ove dietro l'aspetto dozzinale, decente delle cose, si rivelano inferni e ossessi. In *The Cautious Heart* compare una figura che ha stretta parentela con quelle dei romanzi dei « giovani arrabbiati » di cui diremo tra un momento: un simpaticone irresponsabile, senza arte né parte, sebbene sedicente fotografo, che vive a spese altrui, coltiva alcuni vizi eccentrici (annusa benzina), si comporta nella realtà a quel modo che agli altri capita di comportarsi solo nei sogni, e all'occasione ruba. Si chiama Colin, con un nome tipico da « giovane arrabbiato »: si pensa invero a Colin Wilson, l'autore dei *The Outsider*, parodiato anche da Angus Wilson nel racconto che dà il nome alla raccolta *A Bit off the Map* (1957).

Quanto siam venuti dicendo sinora, sembra illustrare quella frase che abbiám citato dappprincipio, che « mentre c'è molto merito nel romanzo di questo dopoguerra, c'è ben poca gioventù tra i romanzieri ». Tutti gli autori di cui abbiamo parlato sono maturi; altri nomi si potrebbero aggiungere, quello di Elizabeth Bowen, così abile a cogliere per vaghi accenni e sottili suggestioni gli stati d'animo che sono tanto cangevoli e male identificabili, secondo un'osservazione del Durrell riportata da me poco fa; in *A World of Love* (1955), con uno stile che discende dalle esperienze di Henry James, della Woolf, di Henry Green riesce a convertire in pura magia l'indagine dei sentimenti. E si potrebbe aggiungere il nome di Joyce Cary, nato nel 1888 e scomparso nel marzo del 1957, il cui primo romanzo apparve nel 1930, e il primo grande successo fu conseguito nel 1944 con *The Horse's Mouth*: affascinato dall'energia creatrice dell'individuo e dal perpetuo movimento della vita, che egli incarna in personaggi di grandiosità picaresca che fan pensare a De Foe e insieme a Browning; a un De Foe che si preoccupi della vita interiore dei suoi eroi; a un Browning che adegui il monologo drammatico delle sue impersonazioni al mondo dei semplici che vivono secondo gl'impulsi d'una libertà totale. Anche i romanzi di Joyce Cary (oltre a *The Horse's Mouth: To be a Pilgrim, Herself Surprised, A Fearful Joy, Charley is my Darling, A Prisoner of Grace*) si muovono chiaramente nell'ambito di tradizioni inglesi e protestanti.

Che dire dei giovani, dei veramente giovani? Lo spazio che riservo loro in questo discorso sembrerà piccolo; è in ogni modo proporzionato al loro apporto effettivo, che, sebbene annunciato con gran rullio di tamburi, è stato per ora piuttosto modesto. L'Inghilterra di quest'ultima decade (*the Fifties*, secondo l'uso di lassù di dividere un secolo in diecine d'anni) ha visto un fenomeno iconoclastico simile a quello dei nostri Futuristi, determinato da ragioni forse più sociali che artistiche, « the Angry Young Men ».

Non è soltanto dall'ultima decade che i giovani si rivoltano in Inghilterra. Negli anni dopo il trenta si reagiva contro la minaccia di diventare una nazione di « aspirine e tè fiacco », si cercava un nuovo ordine, un nuovo senso della vita, un punto fermo tra l'ansia descritta da T. S. Eliot nella *Waste Land*. Si credette di trovarlo nel verbo marxista e i poeti combatterono volontari in Spagna contro il fascismo. Poi si ricredettero, tornarono a una o a un'altra forma di ortodossia negli anni dopo il quaranta (*the Forties*), fin quando nella decade in corso una nuova banda d'arrabbiati, ma questi mancanti d'ogni riguardo, discoli al cento per cento al modo del Gian Burrasca del nostro Vamba, ha di nuovo spalancato le finestre e ha cominciato a far piovere giù tutti i mobili di casa.

La più parte di costoro non sembra avere un motivo chiaro per la propria furia devastatrice; il loro comportamento è né più né meno che quello di *zombies*, secondo la buffa parola inglese moderna che designa gl'idioti irresponsabili. Come mai sono stati presi tanto sul serio, come ora dirò, in un paese di antica cultura come l'Inghilterra? Per ragioni simili a quelle per cui si son prese sul serio manifestazioni « d'arte » come la scrittura automatica, l'astrattismo, e via dicendo. Cioè, prima di tutto, la perdita del senso dei valori, fatale conseguenza della « cultura » di massa, delle « etati grosse », per dirla con Dante.

E proprio da un tentativo di avvicinar la cultura alle masse è sorta questa generazione di *apprentis sorciers*: dall'apertura delle università ai giovani plebei che avevano attraversato la guerra. Oxford e Cambridge, che ancora nella prima parte del secolo erano parco privato delle classi alte o abbienti, sono state aperte al pubblico. Uno dei risultati illustra a meraviglia certi famosi distici di Pope, sulla scarsa e male assimilata scienza che è peggiore della ignoranza, le mezze bevute che intossicano il cervello (« A little learning is a dangerous thing... shallow draughts intoxicate the brain »). Molti di questi giovani che in altre epoche sarebbero rimasti nell'orbita della loro classe d'origine, sono stati vittime d'un tiro come quello giocato a Sly nella *Bisbetica domata*. Non per un giorno, come Sly, ma per qualche anno, si son visti mettere nelle condizioni di cui soltanto i signori godevano un tempo. Sono usciti dall'università come da un sogno e, lungi dall'assimilarsi o dal sentire riconoscenza per la società che li ha così favoriti, son divenuti degli spostati. Ecco il perché della loro rabbia, che sovente è una rabbia a vuoto, senza scopo preciso, una turbolenta e incoerente protesta contro l'ambiente circostante, che talora assume un colorito che ricorda da vicino quelle del fascismo. Abbiamo or ora rievocato la figura di Sly, ma un'altra figura ci si offre come termine di paragone ancor più calzante quando leggiamo nel libro che

Kenneth Allsop ha dedicato a *The Angry Decade* (1958), dello spodestamento dei più anziani esponenti intellettuali e del nuovo « movimento » che è « incapace di maneggiare l'autorità che si è appropriata »: la figura di Tamango del *Mérimée* e della sua ciurma di schiavi negri che, fatta strage dei bianchi a bordo dell'*Espérance* e divenuti padroni della nave, non sanno poi guidarla. « Ignorando l'uso della bussola, sotto un cielo sconosciuto, non poteva che errare a casaccio ».

Leslie Allen Paul, un filosofo religioso, pubblicò nel 1951 un volume dal titolo *Angry Young Man*, la storia d'un marxista che negli anni tra le due guerre s'impegna nella lotta di classe e infine si converte al cristianesimo. Ma l'espressione entrò nell'uso generale solo dopo la rappresentazione al Royal Court Theatre, l'otto maggio 1956, di *Look Back in Anger* di John Osborne, un attore provinciale che fino allora non aveva fatto parlare di sé. Jimmy Porter, l'eroe del dramma, è un nostalgico mascherato da energumeno, che camuffa da lotta di classe la sua nevrosi sessuale, maltratta la moglie che viene da un'onorata famiglia, finché questa l'abbandona per poi tornar vinta, ridotta al livello d'abiezione di Jimmy. La tensione tra amore e odio tocca in questo dramma note familiari ai lettori di Strindberg, di D. H. Lawrence e Thurber, ma l'opera fu accolta da un'ovazione tra scandalizzata e incantata perché la protesta di Jimmy contro la monotona, fossilizzata vita inglese ordinaria (« Nessuno si dà pena. Nessuno si smuove dalla sua deliziosa pigrizia. Nessuna fede, nessuna convinzione, nessun entusiasmo. Una domenica come un'altra! ») trovava una profonda eco nel pubblico. Era come se per bocca dell'attore tutto l'uditorio si confessasse ad alta voce.

Per la somiglianza d'un nome s'associò l'eroe di *Look Back in Anger* con Lucky Jim, il protagonista del romanzo omonimo di Kingsley Amis pubblicato nel gennaio 1954, un plebeo che s'è conquistata la laurea universitaria a forza di borse di studio, ma che in spirito seguita ad appartenere alla classe operaia; il suo malcelato disprezzo per le classi privilegiate, nonostante la sua ansia d'adeguarsi ad esse, erompe in esplosioni aggressive e in fantasie di violenza. Ma *Lucky Jim*, per quanto rispecchi l'astio del plebeo che ha beneficiato della istruzione universitaria del dopoguerra, è un libro allegro, effervescente, senza nulla della sinistra paranoia di *Look Back in Anger*.

La figura del ribelle del tipo Lucky Jim o Jimmy Porter, in uno stato di perpetuo ammutinamento, « arrabbiato pel fatto stesso di non aver nulla per cui arrabbiarsi », come è stato detto da qualche critico, ricorre in parecchi altri romanzi pubblicati dopo il '50: tipici sono *Happy as Larry* di Thomas Hinde, che l'Allsop chiama « la più vicina espressione che s'abbia in Inghilterra dello spirito di *En attendant Godot* », *Room at the Top* di John Braine, e i romanzi assai difettosi e immaturi di John Wain, *Hurry On Down*, *Living in the Present*, *The Contenders*. Ritorno alle emozioni impulsive dell'infanzia, introspezzività e scarso interesse politico, aggressività cronica contro convenzioni e tradizioni, che si traduce in stroncature non prive d'una ponderosa comicità, disprezzo assoluto per lo stile e la coerenza

formale, ecco alcune caratteristiche dei gruppi che l'Allsop classifica come neutralisti ed emozionalisti. Già nel settembre del 1946 Rose Macaulay, discutendo del futuro della narrativa, aveva preconizzato questa « fuga dallo stile » nei giovani.

Non tutti i giovani romanzieri, naturalmente, appartengono alla categoria degli « Angry Young Men »: ma son questi che han fatto parecchio scalpore con la loro rivolta contro la letteratura e la tradizione; e se invece d'un nuovo piano di riforma del mondo avranno contribuito al rinnovamento del senso d'avventura in un ambiente illanguidito da un comodo conformismo che ha perduto il contatto con la realtà, sarà sempre un apporto positivo. Disprezzino pure la letteratura e la tradizione questi giovani arrabbiati: la loro carta di identità è già pronta negli annali del passato; si chiama: genere picaresco.